

# INTERVENCIONES EN LOS CENTROS HISTÓRICOS: RESTAURACIÓN, HISTORIA Y ARQUITECTURA MODERNA

Antonio Fernández Alba  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

## 1. El proyecto moderno de la arquitectura en los territorios del patrimonio histórico

La urbanística y la arquitectura han estado empeñadas durante el presente siglo en los *problemas de crecimiento* debidos sin duda a la expansión de la ciudad industrial que acometía sus primeras conquistas espaciales alrededor del territorio de lo construido. Las *propuestas globales* de la planificación de la ciudad nacían en los supuestos de la ciencia urbana, los acontecimientos puntuales de la construcción de nuevos edificios o la consolidación del legado histórico, los acometía la arquitectura. Economía y sociología completaban los indicadores requeridos para atender el esquema urbano de los nuevos conglomerados industriales. La ciencia urbana o sus aproximaciones, era la encargada de los grandes discursos en torno al acoso de la ciudad existente y lo hacía mediante la implantación de los inéditos contenedores industriales con un lenguaje de emblemas tecnológicos. La ciudad industrial llegó con el tiempo a una deculturización tecnocrática y con tal proceso a invadir y colonizar los territorios propios de la arquitectura. Este proceso, superado el medio siglo, trató de recuperar la arquitectura como arte, entendiendo esta orientación como específica de lo arquitectónico, tal excursión por los reductos autónomos del proyecto de la arquitectura en la ciudad ha oscurecido en parte la sensibilidad del arquitecto para captar la nueva percepción del espacio y del tiempo. El proyecto arquitectónico se presenta en la cultura de la segunda naturaleza técnica con una multitud de repertorios que no pueden venir sólo desde los cometidos de su artísticidad y menos aun desde la específica autonomía de lo arquitectónico.

Los acontecimientos que surgieron sobre la ciudad después de los años 60 eran de una dimensión elocuentemente diferente, se trataba de fenó-

menos de *descentralización productiva*, de la propuesta de nuevas localizaciones para nuevos centros industriales, sin duda agresivos hacia el medio ambiente, de la ocupación del territorio por el crecimiento indiscriminado de la industrialización difusa, o de catálogos estereotipados de construcciones que pudieran albergar las nuevas técnicas productivas. Un auténtico programa de colonización depredadora de los territorios limítrofes y de ocupación de espacios centrales de la ciudad, inmolados en aras de los nuevos requerimientos tecnológicos.

El proyecto de la arquitectura con intención restauradora no sólo tendrá que resolver el viejo concepto del «monumento» y su entorno histórico, sino atender también al nuevo panorama que cambia la escala de sus cometidos. ¿Cómo reciclar los vacíos de los abandonados conjuntos monumentales y los espacios obsoletos que se generan por el desarrollo industrial y que adquieren un plusvalor creciente? ¿Cómo integrar los viejos sistemas monumentales-históricos con los nuevos catálogos tecnológicos? ¿De qué manera tratar la nueva estructura del paisaje artificial en un proyecto tan reducido como el del arquitecto, limitado en muchas de sus propuestas a consideraciones genéricas e ideales?

## 2. Patrimonio arquitectónico y reconversión de los estereotipos industriales

La heterogeneidad, dispersión y el pragmatismo domina no sólo el paisaje de la arquitectura, sino sus propias funciones y usos. Ello implica *una falta de legitimación* de los modos y maneras de proyectar, y la necesidad de replantear para el proyecto de lo arquitectónico un pensamiento analítico-conceptual. La coherencia que el M.M.A. asignaba a las relaciones *forma-función*, o la valencia estética asignada al binomio *espacio-símbolo* ha cambiado el código. Basta observar la polisemia de imágenes que ofrece la arquitectura de la ciudad y de qué manera nos hace patente una nueva lectura de la actual cultura material, de la prodigalidad de las *informaciones incoherentes*, de la necesidad de contrarrestar el relato de «itinerarios perversos». La respuesta del proyecto coherente no puede llegar desde las «colinas ardientes» que tratan de esbozar los croquis de un R. Krier o de los relicarios tipológicos enmohecidos del «integrismo racionalista» de las superadas tendencias, renovadas en nuestros días en festivas y gratuitas recuperaciones folclóricas en algunas de las comunidades regionales del país que tratan de formalizar en versiones melodramáticas el «genio del lugar», la tradición de lo nuevo, o las versiones recicladas de la memoria postmoderna. No existe un modelo arquitectónico moderno que se pueda codificar en ley. Una heterogeneidad de estilos, de elementos simbólicos, de espacios y formas dispares y contradictorias, que pertenecen tanto a la tradición como a

la modernidad, conforman el conglomerado con el que se enfrenta el proyecto de la arquitectura hoy en la ciudad, y no sólo por lo que se refiere a su cometido con las respuestas que ha de dar en relación con el patrimonio arquitectónico construido, sino para cualquier propuesta ex-novo que pretenda atender a las demandas de hoy. Esto es lo que hace patente el anacrónico eclecticismos actual, que exhibe la ciudad postindustrial, pues la colección de respuestas arquitectónicas que se pueden contemplar en muchos de los «glorificados epígonos» fin de siglo, sus edificios y proyectos parecen respuestas muy limitadas y bastante incongruentes con la realidad, para salvar tan significativa metástasis espacial como la que sufre la ciudad.

No resulta ocioso pensar que *el espacio donde nos va a tocar vivir* en el futuro más inmediato, será en el de una arquitectura ya construida, en un paisaje de monumentos y desolados archipiélagos de arcilla enmohecida, donde la restitución histórica y la reconversión de los estereotipos industriales será la materia prima para la concepción de los nuevos proyectos en el entorno telemático que vivimos. La opción al parecer se manifiesta elocuente: reconstruir la arquitectura desde el proyecto de aproximaciones sucesivas, de restituciones espaciales territoriales con nuevos enfoques teóricos y metodológicos, de modificaciones simples y polivalentes; modificaciones en los dominios de la propiedad, en sus funciones y formas. El futuro del proyecto será el de una arquitectura complementaria, que aborde la periferia inacabada y maltrecha de los vacíos centrales colonizados por la economía del lucro, paradigma del fundamentalismo mercantil. Tal advertencia reclama el cambio de talante político, la innovación creadora en los arcaicos y precarios «gremios profesionales» en los que aun perviven los arquitectos, cambio en los enfoques teórico-prácticos del proyecto y la comprensión de los fenómenos de reproducción e intercambio social en unas sociedades de interrelación global. No se trata por tanto de reducir el proyecto de la arquitectura a una cuestión de signos, ni de tener que aceptar el maniqueísmo moderno de dualidades estilísticas exclusivas: abstracción (v) realismo, arcaísmo (v) modernidad, fascinación por la historia (v) religiones post-modernas, jóvenes-viejos (v) viejos-modernos, nuevos regionalismos (v) estilo internacional, de constructivismo (v) neo-geos, hiper-realismo cientifista (v) producción de estereotipos.

El debate de ideas que se postula acerca de la modernidad del nuevo proyecto de la arquitectura en relación con el patrimonio arquitectónico construido reclama el principio del acto de proyectar, que debe participar conjuntamente de las disciplinas de la percepción, las técnicas innovadoras de la representación gráfica y sus nuevos soportes compositivos, de los plurales cambios estéticos de la cultura contemporánea, al mismo tiempo esta modalidad de proyecto deberá estar atenta con una actitud crítica a las desviaciones que lleva implícito la formulación de los estereotipos propios

de la cultura secundaria que fagocita con tanta voracidad y eficacia los mercados de la información técnica.

La construcción material de un determinado proyecto de arquitectura tiene hoy un *plusvalor semántico* que afecta a la conciencia perceptiva del espectador o al usuario y en ocasiones es la única componente que rige las leyes compositivas de la construcción de un edificio. A las formas y volúmenes de un determinado momento destinadas a permanecer en el tiempo bajo el soporte físico de sus materiales, le suceden en muchas intervenciones restauradoras simulaciones arquitectónicas de las cuales sólo se solicita la presencia perceptiva; presencia que intercambie de modo eficaz su plusvalor semántico, su valor de cambio iconográfico.

Asistimos hoy a una auténtica transmutación y falsificación de los contenidos propios del proyecto de la arquitectura. Resulta evidente la ornamentación como efecto de lo efímero, la exhibición temporal del maquillaje formal estereotipado, la arquitectura como referencia inmaterial que engloba la estética de la composición computerizada, recubierta de aleatorios caleidoscopios de transparentes siluetas del primer racionalismo. El espacio material contemplado como un crepúsculo de apariencias sensibles donde solo se acumulan los sedimentos tecnológicos de la ciudad y los anhelos insatisfechos de sus habitantes. Estas son algunas de las mercancías que nos proporcionan los «vendedores de códigos estilísticos», con la etiqueta de ser los nuevos constructores la última modernidad de la arquitectura; ante una situación en crisis cualquiera puede mostrar un código de manera convencional.

### 3. Proyecto moderno y propuestas restauradoras

Después del desarrollo de las tesis de la modernidad en arquitectura se plantea, por lo que se refiere a las intervenciones en el patrimonio construido, una tensión dialéctica como ya se ha señalado, entre *protección del monumento* y *presentación de lo moderno*, ambos postulados se dividen, y en ocasiones se presentan como antagónicos, «proteger los lugares de la historia» y desarrollar las tesis de las vanguardias, no parecían compatibles para algunos de los pioneros. El *proyecto moderno* se configura como una *globalidad autónoma*, lo moderno, entendido como el postulado que ha de regular lo específico de la arquitectura sin el menor apoyo de la historia y sus recursos estilísticos, autonomía del objeto arquitectónico como elemento absoluto en la ciudad. Pronto acontecerá que la mirada negadora de lo histórico desarrollará una falta de habilidad intelectual por parte del arquitecto que hará inviable la aplicación de los logros y conquistas que había conseguido el *proyecto moderno* en las intervenciones sobre la ciudad histórica, relegando sus conjuntos, centros y monumentos a marginales

trabajos de consolidación y excluyendo el patrimonio arquitectónico como espacio habitable en los nuevos territorios de la cultura industrial.

Abandonar y excluir la *memoria de la historia*, matriz beligerante del proyecto moderno que entendía el espacio de la ciudad como un sistema de fricciones y diferencias donde fuera posible el intercambio de la totalidad con las partes, es tan superfluo como pretender edificar la ciudad sólo desde las prerrogativas de la monumentalidad, según las tesis de los herejes de la Tendencia. No obstante, estas tensiones provocadas por la radical escenografía que postulan los ideales de lo moderno se irán diluyendo con el tiempo. A partir de 1960 el proyecto de la arquitectura que interviene en los desarrollos urbanos y en los centros consolidados por la historia de la ciudad va a verse influenciado por una serie de movimientos de índole diversa que sin duda afectarán al modo de entender y encauzar el proyecto de la arquitectura con la ciudad y su acontecer cultural. Entre estas influencias podríamos reseñar como prioritarias las siguientes:

- Incidencia de un pensamiento neo-académico de recomposición y re-conciliación con la historia y sobre todo con los modelos preindustriales del siglo XVIII. El furor por la cúpula y el cilindro como en el período de la ilustración.

- *Movilidad y comunicación*. Desarrollo de una crítica-económico-científica a la *ciudad consolidada* y de la *centralidad* donde residen la mayor concentración de monumentos y conjuntos obsoletos, frente a las nuevas condiciones de *movilidad y comunicación* que requieren actuaciones de ocupación y trazados viarios traumáticos. El proyecto arquitectónico responderá con respuestas fundamentalmente mecánicas, vaciar los edificios, introducir los nuevos usos y al menos mantener la imagen estilística. Son proyectos y restituciones en el patrimonio arquitectónico cuyo protagonismo lo consagra el diseño de la «alegoría de fachadas».

- *Modelo urbano global*. Las propuestas que se llevan a cabo en los 80 se orientan hacia un modelo de *proyecto urbano global*, modelo en cierto sentido desgajado de los postulados que esgrimía el «Estilo Internacional» y que dará paso a otros modos de reconversión de la ciudad actual, como el reconocimiento de lo diverso y heterogéneo en la composición del «proyecto moderno», frente a la rígida y excluyente doctrina racionalista de la función o bien a la aceptación de la forma híbrida de la planta de-construida, cambiante en su composición, tecnológicamente abierta, ligada a las tesis de la destrucción global, aceptando sin rubor los principios del marketing que encierra el falso pluralismo de los estilos y la incoherencia que tanto incomoda de sus extravagantes arquitecturas.

- *Memoria histórica y mirada mercantil*. La *explosión de la memoria* es un acontecer que invade todos los resquicios por los que discurre hoy la trama del proyecto de la arquitectura. Este recurso a la memoria se presenta como una cadencia del espacio que trata de equilibrar la erosión pro-

ducida en los lugares de la ciudad por la colonización mercantil. Se trata por tanto de qué manera encontrar la identidad en el espacio de la metrópoli contemporánea. Si los veinte pretendían abolir cualquier rasgo marcado por la historia, los noventa se presentan con una tendencia hacia el reciclaje, reciclar el acontecer histórico sus imágenes y formas parece ser el fundamento de toda revisión en el proyecto restaurador. La negación de la identidad en la ciudad produce una necesidad de prolongar la historia individual en el diálogo silencioso con el artefacto urbano, con los media informatizados de «la democracia espectacular», pues también los objetos de la arquitectura de la ciudad se han quedado sin identidad. Su contemplación sólo es posible a través de la mirada posesiva de las cosas.

– *Los estilos sin estilo.* El *agobio del reciclaje* es un concepto que se convierte en una *sintonía* de la cultura contemporánea ante la incapacidad de innovar modelos en los escenarios del último proyecto de la arquitectura. Cuando el estilo se desvanece en un estilo, la arquitectura se retira de su papel indicador.

– *La historia como plusvalía.* La tendencia dominante a considerar el conjunto o monumento como un valor económico, los valores que adquieren los «inmuebles históricos», los monumentos y conjuntos orientan el proyecto no hacia los fundamentos del arte urbano, se enfoca a preservar los edificios para después intervenir según la dinámica de especulación de los mercados, económicos, culturales, políticos... La demanda y protección de un determinado conjunto monumental por parte del poder de los individuos no representa nada frente a la determinación de un grupo de presión económica, las veleidades de un alcalde o el programa de «animación cultural» de un grupo político. Modernizar no es aparentar o simular el aspecto de lo nuevo, sino fijar en las coordenadas arquitectónicas en el espacio de los viejos edificios un implante regenerador, apoyando la transformación de la obra recuperada para la adecuación a los nuevos contenidos y usos.

#### 4. Valor cultural y límites de actuación en los procesos restauradores

El proyecto arquitectónico que aborda una determinada intervención en el conjunto patrimonial deberá aceptar que el edificio, conjunto o monumento tiene una microhistoria, un **perfil biográfico** a considerar en todo el itinerario de su intervención, junto a esta historia general existe una *axiología del monumento o conjunto*, es decir, posee un valor cultural definido y preciso, y por último se ve inscrito en un *territorio*, en un paisaje que posee unos límites. Biografía, valor cultural y límites de actuación, representan una teoría de elementos característicos de cualquier análisis de los proyectos de actuación.



Junto a estas precisiones conceptuales, conviene señalar algunas notas que acompañan al devenir del proyecto de la arquitectura de nuestro tiempo. Caracterizada la época, por la demencia del ruido y la sobredosis de información, en los proyectos de intervención, a veces, se sobrevive entre las tinieblas históricas de una información aleatoria o desarrollando ejercicios de fruición compositiva en los que el arquitecto se transforma en protagonista de la obra, tal cúmulo de acontecimientos anula la originalidad de su tiempo, tantas veces anónima y el proyecto trata de implementar de recursos formales el trabajo restaurador. Esta actitud plantea la necesidad ante el proyecto de intervención de considerar una toma de conciencia crítica-historiográfica que amplíe los campos de formación y colaboración del arquitecto con otras disciplinas afines, una valoración científica y técnica que sitúe la intervención en la escala real de la protección del patrimonio, pues en la actualidad la pérdida de la totalidad y la exacerbación del análisis de documentos, a veces, convierte al arquitecto en un calígrafo incapaz de organizar el contenido compositivo y formal de un espacio. Asistimos a una práctica en la concepción del proyecto de restauración o consolidación donde por lo general no se interroga al monumento, al edificio, al sentido biográfico del conjunto, y apenas se escucha el discurso constructivo y arquitectónico de sus espacios.

La puesta en valor de un determinado monumento a través del proyecto no parece que deban ser la traslación de un determinado código estilístico o tipología mimetizada sino la re-presentación de un pensamiento elaborado. Tampoco un ejercicio técnico de montajes escenográficos, como evidencian muchas intervenciones que se alzan sobre mega-estructuras y macro-equipamientos cuya finalidad última parece ser la liquidación de los tiempos y espacios originales.

## 5. El proyecto último del arquitecto

El artista moderno ha hecho patente en sus obras que una gran parte del «objeto representado» como obra de arte en realidad no lo era, a pesar de que las condiciones externas lo transformaron en un objeto artístico. Sobre el fondo de la filosofía epigonal tan manifiesta desde los años ochenta, el proyecto de los arquitectos aparece en el contexto de una expresividad de aquello que algunos filósofos han denominado «un materialismo vergonzoso», tratando de evidenciar en sus espacios y construcciones el protagonismo de lo ambiguo de hacer elocuente que las relaciones entre el hombre y las cosas se soportan por la tensión de lo neutro, aquello que no es ni una cosa ni otra pero que supera los límites de sus cualificaciones ya sean estas objetos o formas, sentimientos o razones. Esta ambigüedad controlada desde la forma arquitectónica, que no se rige por sus

condiciones intrínsecas sino por una ley de mercado que diluye en principio la norma ética y los valores como los espacios y las formas se adulteran en el plano donde se dibuja el canon que construye esta taimada y controlada «neutralidad ambigua».

El resultado es la precariedad y banalidad que representa la recuperación de los contenidos estilísticos del tardoarquitecto moderno para ser utilizados como adorno exterior del producto arquitectónico. Neutralidad ambigua de la forma, que permite edificar de modo efímero el espacio, de componer los objetos más insólitos de la realidad ambiental, de manera que el arquitecto deviene espectador de sus propios revivals. Las explicaciones epigonales que proclaman el discurso de la crisis y su fin se salvan en la escatología de lo neutro, en los laberintos de la ambigüedad donde la arquitectura se trastoca en una suerte de estrategia abstracta del edificar, en el discurso nihilista que arroja tantas veladuras del último proyecto arquitectónico. En tal estado se ama y se construye, la nada.

Este amor y deificación por el tiempo que acaba, por el siglo que agoniza, es fundamentalmente cronofobia y la construcción de ciertos espacios en la ciudad requiere para familiarizarse con sus ambientes y aceptar las nuevas escalas que protagoniza nuestra época, traer a escena, como Nietzsche planteaba, los mitos del pasado y a través de tal situación ayudar a la transfiguración del presente, ¿acaso no son transfiguraciones ambientales ese repertorio de proyectos y edificios contruidos, neo-romanos, racionalistas revisitados, de-constructivistas pintorescos y tantas otras cofradías del crepúsculo semántico de la arquitectura..., abstracta sinfonía de una partitura puritana con la que nos obsequian los arquitectos del epigonismo reciclado?, ¿qué posibilidades existen hoy para un proyecto que desea estar en su tiempo y no contra su época, sin tener que claudicar a los valores primarios de la ética y a transformar, como gurús sacralizados, «las trazas en reliquias» (A. Terz)? La utopía reclamada por los períodos heroicos de las vanguardias, trataban de expulsar los expedientes dramáticos de la ciudad, esta actitud ha sido sustituida por una metamorfosis más literaria que conceptual, en auténtica tautología de la exclusión, en estructura de la marginalidad urbana a la que alude la ambigüedad del proyecto último del arquitecto.

La verosimilitud de la forma con la que se construye el espacio de la ciudad adquiere valor de realidad y así el proyecto del arquitecto debe cuidar con sumo cuidado tanto el discurso narrativo de lo visible y sus expresiones formales, como de aquellos sentimientos invisibles que desempeñan un papel diferenciador de la cualidad del espacio donde habitamos. El marco doméstico se transforma en el signo iconográfico que acompaña nuestra biografía cotidiana de la misma manera que el lugar donde se vive, dentro del mercado de valores del suelo reseña el estatus económico de nuestra residencia. Pero para el arquitecto tardo-moderno, la arquitectura



le interesa en cuanto se repliega como referencia artística en su propio lenguaje, acepta el diseñar sus proyectos en los entornos profesionales del placer sensible, de ahí la enfatización de su caligrafía arquitectónica, ya sea esta discursiva, aleatoria y sobremanera fragmentaria, precisamente porque el fragmento arquitectónico constituye la visión o imagen que aparecerá en el diseño con una identidad significativa, como un reclamo publicitario, como un objeto expuesto en sí mismo en el desordenado tejido de la ciudad. El proyecto hoy lo configuran una serie de fragmentos heterogéneos que aglutinan entre sí sus diferencias formales, pero obteniendo un resultado final que gracias al mensaje metafórico, a los efectos de decorado cinematográfico, a la trivialización de sus mensajes, permitirá la percepción de la totalidad del proyecto, entendido en el contexto de la ciudad, como una narración de efectos plásticos a veces incoherentes y en no pocas ocasiones contradictorios.

El último proyecto del arquitecto no ha podido abandonar, lo mismo que el urbanismo, la lógica de la producción industrial. El fundamento del desarrollo industrial, tanto para la ciudad como para su arquitectura es concebido como una abstracción, el edificio como un objeto solitario independiente del lugar indiferente al sitio. Su finalidad es el concebir un objeto manipulable y reproducible a escala universal, una sutil mezcla de fruición estética e «imaginación» construye el soporte de las imágenes intrascendentes que patrimonializan la ciudad tradicional favoreciendo la idea de la moderna ciudad-museo, una idealización tardía de lo que fue ciudad, en la complejidad de la condición metropolitana contemporánea.